

北里闌「日本の演劇」ベルリン,1901

Takeshi Kitasato “Das Japanische Theater” Berlin,1901

泉 健

Ken IZUMI

和歌山大学教育学部

2008年10月2日受理

序

1. “Ost=Asien”と北里闌「日本の演劇」

ベルリンで、19世紀末から20世紀初頭の世紀転換期に、“Ost=Asien”というドイツ語の月刊雑誌が刊行された(1898年-1910年)。私はこの10年近く、この雑誌に掲載された論文・エッセイを中心に、1900年前後のベルリンにおける日独文化交流の一端を研究している(泉 健 2001、2002、2003、2004a、2004b、2005、2006、2007、2008)。特に関心を持っているのは、この誌面を通じて紹介された日本の音楽文化である。それらを分析することにより、世紀転換期のベルリンにおいて、日本の伝統音楽がどのように受容されていったかということをはかろうと考えている。

本稿ではドイツ語で書かれた北里^{きたし}闌「日本の演劇」(Tkashi Kitasato 1901)を取りあげた。これは“Ost=Asien”通巻45号(4巻9号1901年12月号)に掲載されたものである。北里闌に関しては、音楽学に關係する業績が二つ挙げられる。一つは、31歳の時に書いたこの「日本の演劇」である。今一つは、50歳の時から行った東アジア・東南アジアのフィールド・ワークで残した蠟管録音である。

前者は、1901年という時点のベルリンにおいて、日本の演劇の歴史を概略的なものながら要約し、ドイツ語圏に知らしめたという意義がある。後者は、本来言語学的関心を主とした調査であったが、同時に各地の音楽が蠟管に記録されている。またその調査記録である彼の著作『日本語の根本的研究』(北里闌 1930)には、フィールド・ワーク時の多くの写真が掲載されており、その中には楽器やわらべうた遊びの様子を収めたものもある。従って、後者も音楽学的に見過ごすことのできない資料を形成している。現在大谷大学の響流館には、北里闌が残した240本の蠟管が寄託され保存されている。

2. 研究史

北里闌の名前は、今日一般にはほとんど知られていない。言語学の分野で、日本語の起源に関する昔の学

説の一つとして、『日本語の根本的研究』(北里闌 1930)が紹介される程度である。しかし近年、彼がフィールド・ワークで残した蠟管録音に関しては、様々な研究がなされている。すなわち、朝倉利光教授などの研究グループは、北里の蠟管録音をレーザー光によって読み取り、実際の音として甦らせることに成功した(朝倉利光 1988、1992、2004e)。また故姫野翠教授は、その蠟管録音の音を採譜し分析している(姫野翠 1988a、1988b、1991、1992a)。最近では山本貴子教授によって、北里の蠟管録音をレーザー光ではなく、音の再生度がより高い元の蠟管蓄音機によって再生する試みもなされている(山本貴子 2006、2007)。

このように、北里の蠟管録音に関しては近年かなり研究が進んできた。しかし、彼が31歳の時に書いた「日本の演劇」に関しては、これまで全く研究がなされていない。確かに上村直己教授によって、北里のドイツ留学時代の足跡が詳細に調査され、彼の学位論文や彼が留学時代に出版した3つの戯曲が紹介された(上村直己 1993)。その結果、彼が「日本の演劇」を書いた背景を知ることができるようになった。しかし上村教授も、この「日本の演劇」に関してはその存在を簡単に紹介しているのみであり(上村直己 1993:263-262)、これまでそれを正面から論じた研究は存在しない。そこで本稿では、以上の研究史を踏まえた上で北里の「日本の演劇」を取りあげ、それを翻訳紹介し、その歴史的意義などを考察することにした次第である。

以下本稿では、I章で北里闌の生涯と業績を振り返り、II章で彼の「日本の演劇」を翻訳紹介し、III章でその「日本の演劇」に関する考察を行う。そして最後のIV章では、1920~1930年代に収録された北里の蠟管録音の持つ歴史的意義などを、民族音楽学の歴史の観点から考察していくことにしたい。

I. 北里闌の生涯と業績

1. 日本での修学時代とドイツ留学

北里闌は1870年(明治3)に生まれ、1960年(昭和35)に90歳で亡くなった。彼の生涯を年表にして13頁に掲載した。以下これに基づいて彼の生涯を簡単に振り返

っていきたい。90歳まで生きた彼の長い人生は、大きく5つに区分することができる。まず26歳で国学院を卒業するまでの日本での修学時代。次に27歳から32歳までのドイツ留学時代。帰国後の33歳から49歳までの教師時代。50歳から61歳までのフィールド・ワークの時代。ただしその間、57歳までは教師も続けている。そして62歳から亡くなるまでの5つの時期である。

1) 日本での修学時代

北里闌は文学に惹かれ、日本の古典にも関心を寄せる少年であったが、父は実学への道を説いた。その間の意見の衝突を調停し、父を説得したのが北里柴三郎であった。そのおかげで彼は国学院に進学することができた。破傷風菌の純粋培養に成功し、さらにベーリング,E.とともに破傷風の血清療法を発見した北里柴三郎(1852-1931)は、北里闌の母方の親戚である(上村直己 1993:274)。北里柴三郎は、1886年から1892年までベルリンに留学しており、その期間は森鷗外のドイツ留学(1884-1888)と数年重なっている。北里闌は、北里柴三郎が帰国してから5年後にドイツに留学したことになる。

2) ドイツ留学時代—その1. ミュンヘン大学時代

ドイツ留学時代の北里闌に関しては、上村直己教授の詳細な研究がある(上村直己 1993:270-253)。それによれば彼の滞欧期間は、1897年(明治30)9月から

1902年(明治35)3月初頭までの約4年半余りであった。彼はまずミュンヘン大学で2年間4学期学んでいる。すなわち1897年冬学期から1899年夏学期までである。

下の写真1「ミュンヘンの日本人」は、このミュンヘン時代の最後に撮影されたものであり、日付は1899年9月18日である(Bild 1899:345)。最後列の右から3人目が北里闌である。ほとんどの人名にはDr.がついているが、これはすべて医学博士である。最前列左から2人目には、日本の精神病学を確立した呉秀三博士が写っている。

北里闌が留学した当時のミュンヘンは、「パリ、ウィーン、ミラノなどいずれも世紀末芸術の花咲いた都市との近接性もあって、いっきに中欧の文化的中心」(宮下健三 1985:5)になっていた。中でも、彼が住んでいた大学近くのゲーベルスベルガー通り28番地は、シュヴァービング地区にあり、この地区は1900年前後には「一種の芸術家村」(山本定裕 1993:260)となって、文学、美術、演劇など様々な芸術の花々が咲き乱れていた。

このような環境の中で、彼は大学ではドイツ文学とイギリス文学を中心として、特に演劇関係の講義を受講している。興味深いところでは、ムンケル,F.の「リヒャルト・ワーグナーの生涯」やリップス,T.の「美学」、さらに、指揮者フルトヴェングラー,W.の父で著



写真1. 医学博士を中心としたミュンヘンの日本人(1899年9月18日)
“Ost=Asien” 通巻20号(1899年11月号)p.345.より

| 北 里 闌 年 譜 | | | |
|-----------|------|----|---|
| 西暦 | 和暦 | 歳 | 出 来 事 |
| 1870 | 明治 3 | 0 | 3月3日熊本県阿蘇郡北小国村にて北里闌誕生 郷里の北里小学校と小国中学校で学ぶ |
| 1883 | 明治16 | 13 | 秋に大阪へ移住。10月頃大阪中学校に入学？ |
| 1886 | 明治19 | 16 | 後半に第三高等学校中退？。京都同志社英学校に入学 |
| 1891 | 明治24 | 21 | 同志社普通学校を卒業 |
| 1893 | 明治26 | 23 | 9月国学院へ入学 |
| 1896 | 明治29 | 26 | 国学院卒業 |
| 1897 | 明治30 | 27 | ドイツ留学：7月横浜出航、10月ミュンヘン大学入学 |
| 1899 | 明治32 | 29 | 初頭に最初のドイツ語劇『南無阿弥陀仏』を出版 ミュンヘン大学内の劇詩研究会で日本の演劇について講演→「日本の演劇」1901年 10月18日ライプツィヒ大学に入学手続きをし、ライプツィヒ大学に転学 “Ost=Asien” Nr.20,11月号：北里闌の写真掲載「ミュンヘンの日本人」 |
| 1900 | 明治33 | 30 | 二作目のドイツ語劇『フミオ』出版 6月13日学位論文『日本古代文字解説』をライプツィヒ大学に提出 7月20日学位論文口頭試験 “Ost=Asien” Nr.33,12月号：書評 Dr.P.B.「日本のオリジナル戯曲『フミオ』：北里闌博士」 |
| 1901 | 明治34 | 31 | “Ost=Asien” Nr.34,1月号：書評 Dr.P.B.「北里の『フミオ』についての考察」 10月28日ライプツィヒ大学よりDr.phil.の学位授与 cf.10月～11月瀧廉太郎ライプツィヒ音楽学校に通学 11月2日北里闌ライプツィヒ大学退学 “Ost=Asien” Nr.45,12月号：北里闌博士「日本の演劇」 |
| 1902 | 明治35 | 32 | 12月三作目のドイツ語劇『佐倉宗吾』を出版 1901年12月～1902年3月頃までベルリンに滞在 “Ost=Asien” Nr.47,2月号：ゴットハルト,A.「『フミオ』について」 3月5日英国サザンプトン出航軍艦三笠に便乗、5月18日横須賀港着 “Ost=Asien” Nr.50,5月号：ゴットハルト,A.「『佐倉宗吾』論」 |
| 1903 | 明治36 | 33 | 4月学習院大学科に勤務開始：以後1903年-1905年の2年間勤務 |
| 1904 | 明治37 | 34 | 2月学習院大学科教授に就任：“Ost=Asien” Nr.73,4月号雑報より |
| 1905 | 明治38 | 35 | 2月学習院大学科辞職 |
| ? | | | 大阪府立高等医学校(大阪大学医学部の前身)でドイツ語を教え始める |
| 1919 | 大正 8 | 49 | 大阪府立高等医学校が大阪医科大学となる |
| 1920 | 大正 9 | 50 | 琉球調査 |
| 1921 | 大正10 | 51 | 第一回台湾調査 |
| 1922 | 大正11 | 52 | 第二回台湾調査 |
| 1926 | 大正15 | 56 | 『日本古代語音韻組織考解説』 出版：啓光社出版部 |
| 1927 | 昭和 2 | 57 | 大阪医科大学辞職 フィリピン調査、ボルネオ、シンガポールを経て帰国 |
| 1930 | 昭和 5 | 60 | 『日本語の根本的研究』出版：紫苑会 |
| 1931 | 昭和 6 | 61 | 東北・北海道・樺太調査。大阪医科大学が大阪帝国大学医学部となる |
| 1942 | 昭和17 | 72 | 大阪毎日新聞10月15日「旧情慕う知人の便り シベリヤ横断快挙 玉井氏の母堂を慰む」 |
| 1960 | 昭和35 | 90 | 5月20日北里闌没 |
| 1961 | 昭和36 | | 長男北里董一、北里闌の蠟管を大谷大学に寄託 |
| 1984 | 昭和59 | | NHK.TV.「ユーカラ沈黙の80年」をきっかけに北里闌の蠟管が注目される |
| 1988 | 昭和63 | | 朝倉利光・土田滋共編『環シナ海・日本海諸民族の音声・映像資料の再生・解析』（北海道大学応用電気研究所） |
| 2007 | 平成19 | | 山本貴子「蠟管音源のデジタル化：蠟管蓄音機の再現」『真宗総合研究所研究紀要』25号 |

北里闌『日本語の根本的研究』（1930）、土田滋「北里闌年譜」（1988）、上村直己「北里闌の留学とドイツ演劇について」（1993）、泉 健「“Ost=Asien” 研究—その1.全目次—」（2002）に基づいて作成。

名な考古学者であったアドルフの講義も聞いている。後述の「日本の演劇」の中に、ワーグナーの『パルジファル』への言及があるが、ムンケルの講義がワーグナーへの導きの一つとなっていたのかもしれない。

3) ドイツ留学時代—その2. ライプツィヒ大学時代

次にドイツ時代の後半には、北里はライプツィヒ大学に移り、ここでも彼は2年間4学期学んでいる。すなわち1899年冬学期から1901年夏学期までである。ここでは演劇関係の講義だけではなく、言語学、中国語、日本語などの言語学関係の講義や、心理学者ヴント、W.の講義なども受講している。

この時期に言語学関係の講義の受講が増えたことは、当時の彼の関心の向かった方向と関係している。つまり、ドイツ留学中に彼は日本の古代の文字についても研究しており、「日本古代文字解説」という学位論文をライプツィヒ大学に提出した。そしてこれにより、1901年10月28日に同大学より文学博士 Doctor philosophiaeの学位を取得している。これは日本における古代の文字に関する従来の学説を整理し、日本の古代文字の存在を否定した論文であった。この論文はオランダの“T'oung Pao”誌第2巻(1901)に掲載されている(上村直己 1993: 257)。

ところで、北里は滞欧4年半余りの間に、ドイツ語による戯曲を3編出版している。すべて純粋な科白劇であり、日本を舞台にした作品である。最初が『南無阿弥陀仏』(1899, Dr. H. Lüneburg Verlag)、次が『フミオ』(1900, Verlag von Carl Reissner)、3番目が『佐倉宗吾』(1901, Hermann Seemann Nachfolger)である。

『南無阿弥陀仏』は、日本の農村の風景の中で演じられる男女の悲恋物語である。北里は当時ミュンヘン大学内の劇詩研究会に所属していたのだが、この作品の出版がきっかけとなって、その会で日本の演劇について講演している(上村直己 1993: 263)。後述の“Ost=Asien”に掲載された「日本の演劇」は、これをもとにしたものと思われる。

『フミオ』は、ライプツィヒ大学に移ってからの作品で、4幕からなる家庭劇である。この作品に対してはゴットハルト, A.による批評が“Ost=Asien”通巻47号に掲載されている(Gotthardt, August 1902a)。またそれとは別に、“Ost=Asien”の通巻33号と34号にも、『ハンブルク通信員』誌に掲載された批評が転載されており、その署名はDr. P. B.と記されている(Dr. P. B. 1900, Dr. P. B. 1901)。

最後の『佐倉宗吾』は、歌舞伎の『佐倉義民伝(東山桜莊子)』に基づいた作品である。これに関してはゴットハルト, A.による批評と、当時ライプツィヒ大学にいた藤代禎助(独文学者)からこれを贈呈された劇作家ヴィルデンプルッフ, E. v.の感想が、“Ost=Asien”通巻50号に掲載されている(Gotthardt, August 1902b)。

2. 帰国後から晩年まで

1) 帰国後の教師時代

北里は日本での修学時代に、同志社で主に英語を学んでいたのだが、その後ドイツに留学した。それ以降、ライプツィヒ大学で文学博士の学位を取得し、その上3つの戯曲まで出版している。しかし、帰国の際にはその費用にも事欠くような状況であったため、英国で建造した日本の軍艦「三笠」の日本廻航に便乗して、ようやく日本へたどり着くことができた。横須賀港着は1902年(明治35)5月18日であった(上村直己 1993: 253-252)。

『学習院史: 開校五十年記念』によれば、彼は帰国の翌年から約2年間、学習院大学科に勤務している。すなわち1903年4月から1905年2月までであるが、教えた科目は記されていない(学習院 1928: 44)。また“Ost=Asien”通巻73号の雑報欄を見ると、1904年2月に、彼は学習院の教授になったことが記されている(Vermischtes 1904: 11)。

そしておそらく1905年の4月からではないかと思われるが、彼は大阪府立高等医学校に転勤し、その後1927年に辞職するまで、20数年間ドイツ語を教えた(上村直己 2001: 254, 442; 松尾展成 2005: 293)。なおこの大阪府立高等医学校は、1919年(大正8)に大阪医科大学となり、1931年(昭和6)に大阪帝国大学医学部となっている。

2) フィールド・ワーク時代以降

さて、北里のライプツィヒ大学での学位論文は、日本の古代文字に関する研究であった。このテーマは、後に彼の中で、日本語の起源の問題へと深められていったようである。彼はその研究のために、大阪医科大学に在職中から、蠟管蓄音機を携えて、琉球(1920年/大正9)や台湾(1921-1922年)でフィールド・ワークを行っている。そして1926年(大正15)には『日本古代語音韻組織考解説』を出版し、翌1927年(昭和2)に大阪医科大学を辞職した。

こうして自由の身になった彼は、同年にフィリピンの調査を行っている。下の写真2は、これからフィリピン調査に向かう北里を大阪駅まで見送りに来た同大学の学生であり、中央で背広を着ているのが北里である。



写真2. フィリピン調査に行く直前: 1927年57歳
北里 関『日本語の根本的研究』口絵より

ある。そして1930年(昭和5)には、彼はそれまでの研究をまとめて『日本語の根本的研究』(北里闌 1930)を出版した。さらに翌1931年には、東北・北海道・樺太のフィールド・ワークも行っている。

これらのフィールド・ワークの折に、彼は持参した蠟管蓄音機で各地の言葉や音楽を録音した。その蠟管の数は二百数十本もあった。後述のように、それらが1980年代後半に、北海道大学応用電気研究所で朝倉利光教授の研究グループによって現代に甦ることになった。なお右の写真3は、フィリピンの調査から帰国後、放送局において自らのフィールド・ワークの結果などを話した時のものである。従ってちょうど還暦の頃の写真と思われる。

3) 北里闌と玉井喜作との関係

これまで調査した限りでは、研究者としての北里闌の足跡がつかめるのはここまでである。その後“Ost=Asien”の編集者であった玉井喜作との関係で、戦前に一度彼の名前が現れる。それは大阪毎日新聞の1942年(昭和17)10月15日の記事「旧情慕う知人の便り シベリヤ横断快挙 玉井氏の母堂を慰む」である(泉健 2007:30)。

玉井喜作はベルリンで1906年(明治39)に亡くなって以降、過去の人として忘れられていった。しかしその後、第二次世界大戦という時代背景から、1942年9月24日の大阪毎日新聞に「50年前“枢軸を予約” 猛獣お伴のシベリヤ徒歩横断 伯林に微笑む快漢『玉井』の像」が掲載された。また4日後の9月28日の東京日日新聞には、「伯林めざす快男児 徒歩でシベリヤ横断 50年前日独提携の魁」が掲載されている。さらに同年10月18日号の『サンデー毎日』には、小谷茂夫が「日独親善の人柱 “私設公使” 玉井喜作を憶ふ」という記事を書いている(小谷茂夫 1942)。これらによって、玉井喜作の生涯とベルリンでの生活の様子が紹介された(泉健 2006:31)。

かつてベルリンで交友のあった人々は、上記9月24日と9月28日の記事を読み、改めて玉井喜作の生涯及び遺族のことを知った。そして未亡人の玉井エツに宛てて便りを書いた。同年10月15日の上記大阪毎日新聞の記事は、それらを紹介したものである。その中で北里闌の手紙の一部が次のように紹介されている。「大毎の記事で思ひがけなく昔を追憶させてもらい深い感激に浸っている。自分はそのころ南獨に留學し玉井氏とは膝を交えて理想を語り合ったもので……」。

ミュンヘン大学とライプツィヒ大学での勉学を終えた後、32歳の北里は、帰国までの数ヶ月をベルリンで過ごしている(上村直己 1993:253)。そこで当時36歳の玉井喜作と、文字通り膝を交えて語り合ったこともあったのであろう。この手紙を書いた時、北里は72歳。40年前のドイツ留学時代のことを懐かしく思い出したのであろう。



写真3. 還暦の頃の北里闌
北里闌『日本語の根本的研究』口絵より

II. 北里闌「日本の演劇」(ベルリン,1901)翻訳

さて、それでは以下この章では、北里闌「日本の演劇」の全体をまず翻訳によって紹介していきたい。全体の構成は4つに分かれ、雅楽、能・狂言、歌舞伎、文楽の順で書かれている。原文には内容に従った区分や、内容毎の節の表題などは一切無く、それらは筆者が追記したものである。

【凡例】

- 1) 以下は、ドイツ語で書かれた北里闌「日本の演劇」の翻訳である。この論文は、“Ost=Asien”の通巻45号(4巻9号1901年12月号, pp.406-408)に掲載された。
- 2) 原文中の《》は「」にし、また原文中の()はそのまま()にした。筆者による翻訳の補注は〔 〕に入れた。
- 3) 改行は原文のとおりである。

【1. 雅楽】

周知のように、演劇に関わりのあるあらゆる芸術は、神を礼拝する際に伴う踊りに由来しており、神を讃える叙情的な詩の朗誦と結びついている。このことは、日本の演劇に関しても当てはまることである。

5世紀の中頃、80人の朝鮮の音楽家が日本にやって来た。彼らは、第19代の〔允恭〕天皇の死に際して、その葬儀に参列するために朝鮮の王から遣わされた者達であった。

後には中国からも、また間接的な形ではあるがインドからも音楽家が日本にやってきた。

この時代には、古来から日本にあった叙情的音楽的な舞と並んで、日本、朝鮮、中国、そしてインドの要素を多様に混在させた、音楽的な舞の新しい様式が発展していった。

8世紀から12世紀は、この様式の全盛時代であった。

この時代の楽器には、弦楽器や竹の笛や(タンバリン、太鼓、ティンパニーと似た)打楽器があった。

〔2. 能・狂言〕

13世紀の中頃には、弦楽器の伴奏で叙事的な詩を演唱する習慣が始まった。しかしまたその間には、叙情的な斉唱の芸術も発達し、舞に伴う詩も内容豊かなものになっていった。しかしながら、日本のオペラ〔能〕の実際の始まりは、14世紀の末と定められるであろう。当時観阿弥(清次結崎)と彼の息子の世阿弥(元清結崎)は、それ以前の様々な様式の叙情的、演劇的な歌や舞を総合してオペラを創造し、それを高い段階の完成度に導いた。このオペラは「能」と呼ばれている。

当時楽器としては、フルート〔能管〕、大きなティンパニー〔大鼓〕、小さなティンパニー〔小鼓〕、太鼓〔締太鼓〕が使用された。この頃、このオペラ〔能〕から「狂言」と呼ばれた諧謔的歌芝居が完全に分離していった。

この当時のオペラ劇場〔能舞台〕は宮廷の劇場〔舞台〕の様式と同じであったのだが、この劇場は、主役級の役者と脇役級の役者を擁していた。あるいはもっと適切に言えば、そこには歌手と音楽家と演出家が存在し、当時すでに常設の劇場を備えていた。そして現在でもそうであるように、当時すでに、素朴な造りの四角形の木造の建物の中で演技が行われていた。その中央には20平方フィートの高くなった大きな舞台があり、その3方、時として4方すべてが開かれている。そして舞台の後ろの側から楽屋〔鏡の間〕に向かって橋〔橋掛り〕がついている。この楽屋〔鏡の間〕は、両開きの揚げ幕〔2本の竿で左右から幕を上へ引き上げることによって記述したもの〕によって、〔橋掛りから〕隔てられている。舞台装置は非常に簡素である。音楽家〔囃子方〕の登場の際には、〔揚げ幕の〕片側のみをちょっと絞るようにする〔片幕〕。役者の登場の際には、〔揚げ幕の〕両方を〔2本の竿で〕上まで引き上げる〔本幕〕。そこから人々は、役者の方が音楽家〔囃子方〕よりもランクが上であることに気づく。音楽家〔囃子方〕と合唱〔地謡〕は、舞台の後ろの方に座っている。役者はたいてい面をつけて、そしてまれには面をつけずに登場する。その数は一般に3人ないし4人である。このオペラ〔能〕においては、男性の役者のみが舞台上に登場することを許されている。

最も古いオペラ〔能〕の題材は、神への尊崇に向けられている。後に幽界のオペラ〔夢玄能〕が成立するのだが、その源は仏教にある。13～14世紀の血なまぐさい内乱のために、文芸はもっぱら僧侶の手に委ねられた。彼らは、あの戦乱の恐怖によって怯えた人々に対する教訓的な教育手段として、幽界に関する題材を使った。

さらにまたその時代から、当世風の日常生活を描いた題材もオペラ〔能〕に使用されるようになった。しかしそこにおいても、教訓的な究極目的は紛れもなく看取されうる。

オペラ〔能〕はまた、近世ヨーロッパのオラトリオの要素も完備している。叙事的な部分の表現は、日本のオペラ〔能〕では、オーケストラ〔四拍子〕によって伴奏される合唱〔地謡〕が担当している。演技する役者、それは自ずから主要な人物〔シテ方〕になるのであるが、彼は次のような瞬間に登場する。すなわち合唱〔地謡〕の説明に沿ってあらずじが一層展開していった所、しかも対話と独白を伴うような場所においてである。しかし役者は、決して合唱〔地謡〕と共同して一緒に演技をしていくのではない。従って日本のオペラ〔能〕における合唱〔地謡〕の役割は、古代ギリシャの悲劇における合唱〔コロス〕のそれとは異なっている。後者の場合には、〔合唱は〕もっと目覚ましく活躍し、役者のように、あらずじの展開に積極的に参加することができる。それに対して日本の合唱〔地謡〕は、演劇におけるあらずじの展開の外部に位置し、役者も、あたかもそれが目の前にいないかのように振る舞うのである。従って日本のオペラ〔能〕は、ある程度まで、古代ギリシャの合唱演劇、イタリアのオペラ、ドイツのオラトリオの要素をその中に統合しているのである。

日本のオペラ〔能〕が様々な構成要素から形成されていったのと同じ時期、つまり14世紀の終わり頃に、それらと同じ構成要素から成り立っている諧謔的歌芝居〔狂言〕は、それと並んで、しかしながら独自の方向に発展している。それは能(オペラ)の舞台で演ぜられ、オペラ〔能〕の音楽、役者、そしてあらゆる仕組みを共有しつつ、表現される題材のみが異なっているのである。

〔3. 歌舞伎〕

1603年から独特の演劇が始まる。当時阿国という名前の女性が、日本の南の方から京都にやって来た。そして彼女の夫及び3人目の人物と協力して、合唱のない芝居を上演した。その際、女性は男性の役を演じ、彼女の夫は女性の役を演じ、3人目の人物は道化役を演じた。この日本の舞台史上最初の女性の出現には、まもなくそれを真似るものが現れた。それは男性の役も女性の役も、すべて女性の役者のみによって演ぜられるものであった。従ってこれは、女性による演劇の出現であった。

およそ40年後には、この女性による芝居は、女性の役者の不道徳な行状のために〔1629年に〕禁止された〔従って厳密に言えば約30年後となる〕。

次には純粋に男性のみによる芝居の上演も現れた。つまり、すべての役は男性の手によって行われたので

ある。まもなく、これもまた同様の理由から禁止となったが(1652年)[若衆歌舞伎の禁止]、2～3年後に再び解禁された(1653年、野郎歌舞伎の開始)。京都には1669年に、少なくとも7つの劇場と多くの能-オペラ劇場〔能舞台〕があった。1640年頃には、大阪と江戸(今の東京)に劇場が創設された。

演劇の舞台は、もともと野外の草地の上にあった。役者は徹底して軽蔑され、比較的身分の高い人々は、彼らの演技を見ることを躊躇していた。

劇場は素朴なもので、能舞台の様式に従った仮設の木造の建築であり、観客席の空間は全くの野外であった。日本語の演劇に対する用語「芝居」は、舞台のこのような初期の状態を想起させる。すなわち、芝居とは本来「芝の上に座ること」を意味している。演劇に対してよく使われている別の表現「歌舞伎」とは、歌と踊りの芸芸ということである。

後に、演劇の舞台は以下のような構造を備えるにいたった。すなわち観客席には、ヨーロッパの劇場のように平土間席と、両サイドに仕切り桟敷がある。舞台の正面には仕切り桟敷はなく、高くなった所に天井桟敷があるのみであり、ここは最も値段が安い席である。〔歌舞伎の〕舞台そのものは、既述のオペラ〔能〕の舞台とは全く異なったものとなっている。それは平土間に張り出しているのではなく、まさにヨーロッパの〔額縁〕舞台のように、観客席の前にあって少し高くなっており、その幅全体が観客席から切り離されている。

舞台は、多くの場合二重舞台になっていたし、今もそうである。すなわち、第一の舞台の後ろに第二の舞台がある。背景を引き出すことによって、比べようもないほどの大きな舞台が設置される。二番目の舞台の後ろには楽屋がある。演劇の舞台には一つの独特の装置がある。すなわち舞台と同じ高さで、平土間の一方の側に、時には両方の側に、観客席の側壁に沿い、仕切桟敷の前を通して一本の道〔花道〕がついている。それは天井桟敷の下仕切の幕まで達している。だからこの道は、平土間全体を越えた先まで舞台の延長を形作っている。役者は、単に舞台の背景から登場したりそこから退場したりすることができるだけでなく、この側道〔花道〕によっても登場退場ができるのである。また役者は、この側道の下にしつらえた通路を利用することもできる。このような装置のおかげで、場面転換を伴うようなシーンも表現できるのである。

舞台装置は当初非常に素朴なものであった。家も風景も、すべては画布に描かれたただけであった。1715年に初めて、中村某がこれらを写実的なものに変えた。彼は描かれた家屋を退けて、それを木造の壁に置き換えたのである。

さらに重要な進歩は、1755年〔正確には1758年〕に、並木〔正三〕が初めて回り舞台とセリを使ったことで

あった。今日大きな舞台では、二重の回り舞台が使われている。

この回り舞台というのは、次のような構造になっている。すなわち、床全体は回転可能な円盤からできている。二重の回り舞台の場合には、大きな下の円盤の上に、二番目の小さな円盤があり、それは同軸で回転している。上の円盤は下の円盤からは独立しているので、逆の方向に動かすことができる。それによって、一方では早い場面転換が可能になり、他方では、演技している人物が、あたかもその場面の狭い空間を越え出るかのような動きを描くこともできる。例えば役者が家から離れ、そこで円盤が回転して家が回っていくと、その結果観客は家の別の側面を見ることができる。だから役者は、一つのセットが反対方向に回転している間中、歩行の動作を際だたせていさえすれば良い。ちょうどワーグナーの、「パルジファル」のさすらいの場面の装置のように。そして間もなく、彼は観客の目の前で、家の別の側面に到着する。客観的な実態を気にすることなく、演技者の主観的な視覚経験に身を置く観客にとっては、このトリックは完全なものである。

舞台における髪の使用は1652年が最初である。衣装については、17世紀には劇場の衣装があまりにも華美になってきたので、1704年にはある役者が過度の奢侈のために出場を禁止されたほどであった。このような良くない見本は人々に悪い影響を与えた。

練習して一度覚え込んだ演目は、常設の劇場で原則として6週間(今は1ヶ月)、毎日連続して上演された。1798年には、ある演目が連続120回も上演され続けた。

日本では、それぞれの興行をある一定の前口上で始めるという習慣が支配的である。それはたいてい、観客がそれを心待ちにしているから続いているのである。

上演時間は平均して6～8時間であり、昼の12時から夕方6時に始まる。夜の12時を過ぎると、もはや上演は許可されない。

独特の習慣として次のようなものがある。通常の劇場用のちらしとは別に、個々の作品のために主要な場面を大きく描いたものが劇場の前に掲げられる。

劇場において販売されるのは、あまり良くない席の入場券のみであり、より良い席の入場券の扱いは、もっぱら特別の代理業者の手によって行われる。この業者は、必要な場合には食べ物などを給仕する奉公人を置くことによって、折々の快適さを配慮している。

座席の料金は20プフェーニヒから4マルクの間である。日本で「聶桟敷」と呼ばれる天井桟敷は、役者から大変恐れられている。というのは、演劇評論家が好んでその場所に陣取り、彼らは、役者がそこから〔天井桟敷に座っている通の観客から〕どのように思われているかを勘案しながら、役者の能力を評価していたためである。

演技のさらに特徴的なことに、次のようなことがあ

る。すなわち作品は男性の役者のみによって演じられるか、女性の役者のみによって演じられ、両者が同時に演じるということは決して無いということである。男性の役者は、観客のひいきを彼らの仲間の女性の役者よりも、より多く受けている。

これらの他にも、さらに「少年芝居」〔若衆歌舞伎〕というのがあり、そこでは8歳から16歳の少年達のみが演じている。

現代東京には、オペラハウス〔能舞台〕と人形劇場〔文楽劇場〕以外に、20以上の劇場があり、そこには3000人以上の観客を収容することができる。

演劇〔歌舞伎〕に基づく題材は、同種の領域〔文楽〕にも転用されている。ちょうどオペラ〔能〕の題材が、教訓的な調子を取り除いた上でそうされるように。

〔4. 文楽〕

ここで最後に、〔既述の雅楽、能・狂言、歌舞伎に続いて〕4番目のジャンル、日本の人形歌芝居〔人形浄瑠璃、文楽〕について少し論評しておきたい。

1570年に織田〔信長〕の侍女で小野のお通が、主君の命により、叙事的演劇的な12段からなる物語を書いた。後にそのような叙事的演劇的な詩が、マンドリン〔琵琶〕の伴奏によって、一人あるいは多くの語り手によって演唱されるようになり、芝居がかった人形の演技と結びついた。この様式に基づいて、独自のジャンルとしての人形歌芝居〔文楽〕が発展していった。この人形芝居のための劇場はたいい小さなものであるが、しかし時々、通常の劇場と同じくらいの大きさのものもある。

人形は子供くらいの大きさであり、卓越したメカニズムを備えている。あらゆる部分、眉毛までもが動く。一体の人形を操るためには、その複雑な仕掛けのために、そして手足を動かし、表情をつけるために、たいい3人から4人の男性が必要である。この男性たちのうち、その一部は人形の後ろに巧みに隠れ、また一部は、かがんで人形の中にまで入り込んでいる。可能な限り見えないようにするために、彼らは完全に黒い衣装を身につけている。有名な人形遣いのみが、まさにそれによって気づいてもらうために、明るい色の衣装を着て現れる。

人形歌芝居のための題材は演劇のためのそれと同じものであり、国民全体に大変人気がある。そこから1800年頃に、この歌芝居を科白劇的な演劇と混ぜ合わせる事が生じた。それは後者を、歌われた挿入部分の前と後に展開していくという形においてのことであった。叙情的な挿入部分、これは芝居のあらすじとは関連がないのであるが、その部分は舞台の奥〔袖〕にいる演唱者〔太夫〕によって演奏される。この演唱者の席は、それを伴奏するオーケストラ〔太棹三味線〕と同じように、観客の視線を妨げるので舞台の袖にある。

科白劇の中へのこの音楽的要素の導入は、人形歌芝居〔文楽〕に対してと同じように、ずっと以前から純粋な科白劇よりも、能・オペラ〔能〕及び諧謔的歌芝居〔狂言〕に対して、より関心を抱くような観客の趣味への譲歩である。

【翻訳終わり】

Ⅲ. 北里闌「日本の演劇」(ベルリン, 1901)の考察

1. 北里闌の日本での修学時代の演劇状況

以上が北里闌「日本の演劇」の内容である。この章では、以上の内容に沿って、興味深い点などを順に取りあげていきたい。本論の考察に入る前に、まず、北里がドイツでこの文章を書いた頃までの日本の演劇界の状況を振り返ってみたい。

明治時代の主要な演劇には3つのものが存在した。第1に江戸時代以来の歌舞伎。第2に、壮士芝居から始まって新しい時代や社会を写實的に描いた新派劇(川上音二郎・伊井蓉峰など)。第3に、西洋の近代劇の影響を受けた新劇(坪内逍遙・小山内薫など)である。北里闌が演劇に関心をもち始めた頃の日本の演劇界は、江戸から明治に変わってしばらくした頃の、時代の大きな変革期であった。

歌舞伎の世界では、九世市川団十郎による演劇改良運動が起こり、実証的な史実に基づく活歴が生まれ、また五世尾上菊五郎による開明的な市井風俗を扱う散切物が誕生した。しかし、これらは新しい時代の歌舞伎となるには至らず、1903年(明治36)の団菊両優の死によって、歌舞伎はやがて古典劇として伝統墨守の道を進んでいくこととなった。また川上音二郎などの新派劇は、まだ開始間もない頃で試行錯誤の段階であった。さらに、西洋の戯曲が本格的に紹介され始めたのは「明治20年以降」(秋庭太郎 1969: 376)であったので、新劇はまだ本当にその黎明期であった。

このような時代背景の中で育った日本人が、1901年のベルリンで発表したのが、この北里闌の「日本の演劇」であった。既述のように、これは、ミュンヘン大学で1899年に行った講演が元になっているようである。それでは次に北里の文章の考察に入っていきたい。

2. 雅楽

北里はまず演劇の起源から説き始めている。次に『日本書紀』の中から、允恭天皇の葬儀に新羅の樂人が参列したことを紹介する。そしてそれ以降、5世紀から8世紀にかけて東アジア、東南アジアなどから様々な外来音楽の輸入があったことを述べている。それから、それら外来の音楽を日本化してできあがっていった大陸系舞曲と、それら外来音楽の輸入以前に日本にあった国風歌舞が、その後並存していく様を的確に要約している。ただ、当時ヨーロッパでは一般の人々にはほ

とんど知られていなかった日本の楽器の説明には困ったようで、苦肉の策として西洋の楽器の名称を使いながらの説明となっている。

3. 能・狂言

次に能に関しては、西洋の「オペラ」という表現を使ってこれを紹介している。いずれも音楽と演劇が一体になっているところからの発想であろう。ここでもやはり楽器の説明は西洋の楽器名を借りて行っている。ただ大鼓、小鼓とティンパニーはかなり異なるので、これは当時ドイツ人から誤解を受けたのではないかと思われる。舞台の説明はわかりやすく行われているが、揚げ幕を「両開き」としてしまうと、西洋人は観音開きの文字どおり両開きのドアを想像したかもしれない。

1) 舞台構造の彼我の相違

客席と舞台との位置関係、及びその構造に関しては、この「日本の演劇」を講演したミュンヘンにおいても、またこれが掲載された“Ost=Asien”誌上においても、ドイツの演劇関係者の注意を引いたのではないかと思われる。というのも、19世紀末以来ヨーロッパの演劇界では「舞台と客席のへだたりをとり去って劇場内に一体感をかもしだしてこそ、本来の演劇にふさわしい上演といえるのではないか?」(小宮曠三 1973: 321)という機運が高まっていたからである。能の舞台の構造、すなわち鏡の間から橋掛りを経て後座の隅を通過して本舞台へと登場していく様子、また本舞台を両面から見る事が可能なこと、さらに昔は本舞台の四方すべてが開かれてもいたというような説明は、当時のドイツの演劇人にとっては、非常に魅力的なことに映ったのではないかと思われる。

そのことを示す例が、1914年(大正3)に来日したハーゲマン, C. の言葉にみられる。1914年と言えば、北里の「日本の演劇」が“Ost=Asien”に掲載されてから13年後のことであった。ハーゲマン, C. は、マンハイム国立劇場監督やベルリン大学演劇研究所講師を務めたプロの演出家であった。彼の来日目的は演劇事情視察であり、帰国後彼は『諸民族の芸能』という本(Hagemann, Carl. Spiele der Völker. Berlin: Schuster & Loeffler, 1919)を出版している。その中で歌舞伎を観た時の印象として、「舞台と客席が判然と区別されておらず、装置の一部を客席の方に張り出させることによって美的なまとまりを作っている」(小宮曠三 1973: 319より引用)と述べている。

ヨーロッパでは古代ギリシャとローマを除いて、近世以降の演劇は額縁舞台であった。19世紀末頃には、何とかその制約を取り払い、舞台と客席の一体感を得たいと考えていた。従って当時のヨーロッパの演劇人にとっては、能の橋掛りや歌舞伎の花道は、劇場の概念を覆させるほどのインパクトを与えたのであろう。

2) 夢幻能と現在能

再び北里の文章にもどってみよう。能・狂言の項目では、彼は現在能と夢幻能を説明する箇所、夢幻能の起源を仏教及び当時の社会的背景に求めている。すなわち、鎌倉時代末期から南北朝時代の戦乱の時代を生きた僧侶達が、恐怖に怯える人々を救済するための教訓的手段として夢幻能を創出したという指摘である。

この文章が書かれた1901年当時の夢幻能成立の解釈としては、社会学的な興味深い考察であり、確かにそれも一つの成立要因にはなっているであろう。しかし今日では、夢幻能の成立には他にも種々の要因が指摘されている(小田幸子 1987: 331-332)。観阿弥(1333-1384)の時代には、後の夢幻能に類似した作品はあったものの、まだそれはジャンルとしては確立されていなかったようである。その考案者は明確ではないが、夢幻能というジャンルを多くのすぐれた作品によって成立させたのは世阿弥(1363?-1443?)であった。

3) 地謡とオラトリオの合唱、ギリシャのコロス

それから北里は、能の地謡を、オラトリオの合唱及び古代ギリシャのコロスと比較している。オラトリオはオペラとは異なり、舞台装置や衣装などを使用しないので、合唱がいわば状況説明を行う。従ってオラトリオの合唱はオペラのそれよりも役割が大きい。北里は、そのようなオラトリオの合唱の役目を、能の地謡と比較しているのである。しかしまた能の地謡は、北里も指摘するように、古代ギリシャのコロスのように積極的に舞台上の演技にかかわっていくことはない。しかしいずれにせよ、1901年という時点で、能の地謡の性格を、オラトリオの合唱や古代ギリシャのコロスと比較して論じたというのは興味深い。比較文化論的な視点から振り返ってみても、この北里の文章はかなり早い例になるのではないかと思われる。

北里は、古代ギリシャのコロスやオラトリオに関する知識を、ミュンヘン大学で演劇関係の講義を受講することによって得たものであろうか。また北里自身、既述のようにシュヴァービング地区という芸術家村で過ごす間には、西洋の演劇、音楽をかなり体験したのであろう。一方、能・狂言に対する知識も結構深い。これは修学時代の同志社、国学院に在籍した頃に能舞台に通って得たものかもしれない。

4. 歌舞伎一回り舞台と花道を中心にー

北里のこの文章の中では、歌舞伎が一番詳しく扱われている。まず阿国歌舞伎から始めて遊女歌舞伎、若衆歌舞伎、野郎歌舞伎と初期の歴史をたどった後、やはりここでも舞台の構造をかなり詳しく説明している。特に花道の構造と回り舞台の説明には多くの字数を費やしている。これは、当時のヨーロッパの演劇界の要求を、北里が敏感に感じ取っていたためであろうか。

回り舞台に似た素朴な試みは、廻り道具という名称

で従来も使われていた。並木正三はこれをさらに完成させて、1758年(宝暦8)に「三十石鯉始」の上演の際にそれを初めて使用した。ヨーロッパでは、回り舞台は19世紀末に使用され始めたようである。北里がこれを発表した1901年には、ワーグナーの「パルジファル」上演の際にすでに使われていたのであろう。「パルジファル」の初演はバイロイト祝典劇場で、1882年7月22日に行われている。この中で回り舞台が使われるのは、第1幕第1場の最後と第3幕である。北里がここで述べている「さすらいの場面」とは、おそらく第1幕第1場の最後で、グルネマンツがパルジファルを連れて聖杯の寺院へ行く場面をさしているものと思われる。

因みにドイツにおける回り舞台の発明は1896年であるが、これは歌舞伎とは影響関係のないものであったとされている(小宮曠三 1973:335)。また1909年と1913年には、ラインハルト, M. (1873-1943)がミュンヘンにおけるオペレッタとオペラの演出に、花道を試験的に使用している(小宮曠三 1973:322)。

北里は、その他髪の使用の開始、歌舞伎の上演期間、上演時間、チケットの売却方法、芝居茶屋という独特な制度、入場券の値段、天井敷の役割などについても詳しく説明しており、これらはドイツの演劇人にとっては興味深い話題であったと思われる。

5. 文楽

1) 歴史と人形

さて以上のように、雅楽、能・狂言、歌舞伎と説明してきた後に、4番目には彼は人形浄瑠璃、文楽のことを説明している。まず人形浄瑠璃という名前の由来となった浄瑠璃姫の話から始め、それが傀儡師のあやつる人形と結びついて、人形浄瑠璃のものと形ができあがったことを説明していく。次に人形が精緻に動くことを解説するのであるが、ここで人形遣いの人数を「3人から4人」と書いている。これは北里が人形遣いのことをよく知らなかったのであろう。初期の人形は1人遣いであったが、1730年代あたりから3人遣いとなり、その後この3人遣いが基本のスタイルとなる。世界には様々な人形劇があるが、一体の人形を3人で遣うのはこの文楽の人形のみである。そして次に北里は、太夫と三味線、及び彼らが座る位置の説明をしている。最後に、日本では純粋な科白劇よりも音楽と演劇が結びついた形式の方が好まれた、と述べてこの論文を締めくくっている。

2) 1800年頃の様式の変化とは

ところで、北里はこの文楽に関する記述の中で、1800年頃に文楽の様式に少し変化があったことを書いている。たったひとりの記述であるのだが、これは具体的に何をさしているのであろうか。人形浄瑠璃において1800年前後(寛政・享和・文化・文政の頃)に起こった重要な出来事と言えば、次のようなことであった。す

なわち、女(娘)義太夫の流行や、文楽という名称の元となった植村文楽軒が大阪で興行を開始したこと(吉川英史 1965:301-303)。また、東風西風の区別が次第になくなり、新作を作るよりも芸術的に洗練された古典を尊ぶ伝承期に入っていたこともこの時期の出来事であった(井野辺潔 1991:271-273)。さらに、素人による浄瑠璃が盛んになったこと、人形無しで素浄瑠璃を楽しむ傾向が広まったこともこの頃であった(若月保治 1943:971-973)。しかし、ここで北里が言っている1800年頃の文楽の様式の変化というのは、このような周知の事柄のいずれにも当てはまらない。

彼がこの箇所でおうとしていることは、音楽的な部分を浄瑠璃の太夫と三味線が担当し、その前後を科白劇的な様式で埋めるということのようである。確かに義太夫節の中に、科白的な部分と音楽的な部分は存在している。日本の声楽曲を歌いものと語りものに分類する見方からすれば、歌舞伎の長唄は歌いもの、文楽の義太夫節は語りものに分類される。そして語りものに分類される義太夫節の中も、科白に相当する詞、やや旋律的な色、さらに旋律的な地合と3つに分かれる。さらに細かく分類すれば、地合の中にも色との中間的な地色と、より旋律的な地があり、その地は、義太夫節独自の曲節である地と、他の音楽ジャンルから取り入れてきた節とに分かれる。しかし義太夫節における、このような科白的な部分と旋律的な部分との区別は、1800年頃に成立したものではなく、もっと以前からのものであろう。

歌舞伎と文楽との関係史を振り返ってみると、文楽(人形浄瑠璃)が全盛時代を迎えたのは、18世紀前半であり、この時代には歌舞伎の中に人形浄瑠璃の当たり狂言が導入されている。従って北里が、文楽の中に歌舞伎の演目が導入されたと言っているのは、むしろ逆である。また、歌舞伎が科白入りのストーリーのある芝居になり始めたのは、それよりもさらに前の17世紀半ば以降である。その時には歌舞伎の音楽の中に、勇壮な金平節や大薩摩節や、情緒豊かな一中節などが取り入れられている。このように整理してみると、ここで北里が指摘する1800年頃の文楽の様式の変化というのは、これらのどれにも当てはまらず、彼がこの言葉で一体何を指しているのか不明である。

6. 北里「日本の演劇」の歴史的意義

1) 西洋を鏡として日本を再発見する

以上、北里「日本の演劇」の興味深い点や疑問点などを取りあげてみた。最後にこの論文の歴史的意義を考えてみたい。彼がドイツでこの文章を書いた頃は、日本では、西洋の純粋な科白劇としての演劇が紹介され始めて間もない頃であった。日本の演劇の特徴として、純粋な科白劇よりも、それに音楽の付随した、あるいはそれと音楽が一体化した音楽劇の方が好まれた

ということが挙げられる。そのことは、能・歌舞伎・文楽を振り返ってみればわかる通りであり、北里もその点はこの文章の最後で指摘している。

彼はそれまで日本にいた時に、能・歌舞伎・文楽を観て、科白劇と音楽が一緒になったものが演劇であるという観念を持っていたに違いない。しかしミュンヘンのシュヴァービング地区という芸術家村で、西洋の純粋な科白劇としての演劇に接し、そこで改めて日本の演劇と西洋の演劇との違いに気が付いた。一方、当時の西洋の演劇界においては、舞台と客席の一体化ということが関心の的となっていた。そのような彼らにとって、日本の能の橋掛りや歌舞伎の花道などの舞台構造は、西洋の額縁舞台とは全く異なるもので、非常に興味を抱かせるものであった。

北里のこの文章には、演劇の分野における当時のそのような異文化接触の興味深い事例をみて取ることができる。すなわち、日本の演劇の伝統の中で育った若者が、そのような当時の西洋の演劇界の中に分け入り、日本と異なる西洋を発見した。しかしそれと同時に、西洋の演劇を鏡として、自分自身の日本の演劇の伝統を改めて見直し、その独自性に気づいていったというような心の動きである。

2) 演劇と音楽

この論文は「日本の演劇」というタイトルからして、当然演劇が中心となり、音楽は背景に退いている感が強い。しかし日本の音楽の多くは、演劇と結びついた総合芸術的な形で展開してきた。従って日本の演劇の歴史をたどることは、同時にまた日本の伝統音楽の歴史を振り返ることになる。その意味において、北里闌の「日本の演劇」は、確かに演劇と舞台の構造に重点が置かれてはいたが、それとともに日本の伝統音楽の流れを、その歴史の変遷に沿ってドイツ語圏の人々に説明したものとして、それなりの意義があったと考えられる。

当時、ベルリン大学心理学研究所に併設されていたベルリン・フォノグラムアルヒーフでは、後述のように(IV-2-3参照)、世界の民族音楽を蠟管蓄音機に記録してその研究を進めていた。その中心人物であったシュトゥンプ、C.を初め、ホルンボステル、E.v.やアブラハム、O.も、ベルリンの書店に並んでいた“Ost=Asien”を手に取り、この北里闌の文章を読んでいたかもしれない。しかし彼らが参照したという日本の音楽に関する文献には、北里闌のこの論文は含まれていない。(Abraham, O. und Hornbostel, E. M. v.

1903: 302-304、寺内直子 2004: 38-45, 65-67)。それは当時の比較音楽学の趨勢、すなわち音階・音高などの具体的な音組織にまず注目するという研究方法に帰因しているのであろう。つまり北里闌のこの文章は、日本の演劇の歴史としてはともかく、日本の伝統音楽の文献としては考察の対象外にならざるを得なか

ったのであろう。

IV. 北里闌の蠟管録音

1. 北里闌の蠟管録音の再発見とその後の研究

1) 北里闌のフィールド・ワークと蠟管蓄音機

さて次に、北里闌が人生の後半に残した蠟管録音のことを振り返っておきたい。既述のように彼は人生の後半、大阪医科大学に在任中から、日本語の起源をめぐる問題を中心課題として、アジア各地にフィールド・ワークに出かけている。沖縄、台湾、フィリピン、東北、北海道、樺太などである。

音を録音する機械としては、当時蠟管式の蓄音機があり、彼はこれをフィールド・ワークに持参して多くの音の記録を持ち帰った。下の写真4は、台湾北部の角板山(台北市から東南方向に直線距離で約40kmばかり行った所にある山)で、台湾先住民のタイヤル族の調査をしている北里闌である。写真を見ると、基盤の上に蠟管蓄音機が置かれている。そして録音するために、タイヤル族の女性が朝顔型の吹き込み口に向かって声を吹き込んでいる。蓄音機のこちら側には、和服を着た人物が座っており、これが北里闌である。台湾には1921年(大正10)と1922年の二度調査に行っているの、これは彼が51歳か52歳頃の写真である。

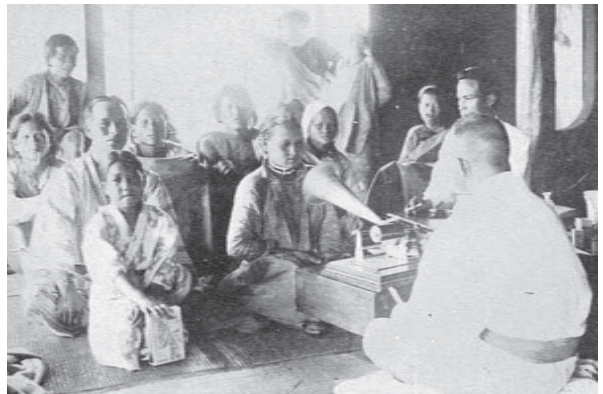


写真4. 台湾北部で蠟管蓄音機に録音する北里闌
北里闌『日本語の根本的研究』口絵より

2) 蠟管の再発見の経緯

北里の主要な関心は各地の言語とその発音にあったわけであるが、同時に、彼は歌などの音楽に関する録音も行っていた。それが後に音楽学者の注目するところとなる。そして彼が1960年(昭和35)に90歳で亡くなった翌年、長男の北里董^{とう}氏は、父の遺品の蠟管240本を大谷大学に寄託した。

これらの蠟管はしばらく忘れられていた。しかし、約四半世紀後のテレビ放送がきっかけで、この蠟管の存在がクローズアップされることになった。それは1984年(昭和59)6月25日の「NHK特集 ユーカラ沈

黙の80年」であった。この番組は、ポーランドの人類学者ピウスツキ, B. (1866-1918)が残した蠟管録音を、北海道大学応用電気研究所の研究グループが再生していくという内容であった。これを見た北里闌の遺族が、同様の蠟管が他にもあるとNHKに連絡したことから、北里の蠟管の研究が始まったのであった(村崎恭子 1986: 85-86)。

3) レーザー光による再生から蠟管式蓄音機への 回帰

北海道大学の朝倉利光教授の研究グループは、これらの蠟管をレーザー光で読み取る方式を開発した。そして再生した蠟管の音を、カセットテープに録音していった。その詳細は『環シナ海・日本海諸民族の音声・映像資料の再生・解析』(朝倉利光 1988)によって知ることができる。

文化人類学者の故姫野翠教授(1932-1995)は、台湾・インドを主要な研究フィールドにしていたが(姫野翠 1989、1992b、1992c、1992d、2004)、この朝倉教授の研究グループに加わり、北里闌の蠟管に残された台湾の音楽を採譜し分析している(姫野翠 1988a、1988b、1991、1992a)。その中には前頁の写真4の、台湾北部の角板山で収録されたタイヤル族の音楽を研究した論文も含まれている(姫野翠 1991: 7-10)。そしてその中の1曲、「感想歌」というタイトルのついているものは採譜もされ(姫野翠 1991: 32)、歌の意味の概要も記されている。

北里の蠟管240本の内では台湾のものが一番多く、合計69本あり、台湾先住民の5族(タイヤル、パイワン、プユマ、アミ、ヤミ)のものが収録されている(姫野翠 1991: 2)。北里がそれらを実際に録音したのは1920年代初頭であったが、その後約70年近く経ってから、初めて音楽学的な観点からそれらが研究されることになったわけである。

北里が残した240本の蠟管は、この研究が北海道大学応用電気研究所で行われた後、再び大谷大学に戻され、現在では同大学の響流館に保存されている。そして北海道大学での研究が終了して20年近く経った後、今度はレーザー光よりもっと音の再生度の高い方法として、それを元の蠟管蓄音機で再生する研究も始まっている(山本貴子 2006、2007)。

4) 北里闌の蠟管の音を聴く

なお谷村一之『アイヌ絵を聴くー変容の民族音楽誌』(谷村一之 2000)の付録CDには、北里闌が蠟管蓄音機で録音した曲が2曲入っており、実際にその音を聴くことができる。これは彼が1931年に北海道で録音したものである。どちらも「イヨハイオチシ」(哀傷歌)というタイトルがつけられており、収録時間は2分40秒余りである。またこのCDには、ピウスツキ, B.が1903~1905年に北海道で録音した曲1曲と、樺太で録音した5曲も収録されている。再生はすべて朝倉利光

教授の研究グループによるものである。

いずれも、ノイズの彼方から音が聞こえてくる感じである。ピウスツキの方は蠟管の保存が悪かったせいか、特にノイズが多い。しかし音高とリズムは何とか把握することができる。歌詞はその言語に造詣の深い人物であれば、ある程度解読が可能かもしれない。いずれにせよ、約100年前に蠟管蓄音機で記録された音が再生され、それを実際に聴くことができるので、これは非常に貴重なCDである。

2. 北里闌の蠟管と民族音楽学の歴史

1) 蠟管蓄音機とは

音の媒質が空気であることは、1660年に英国人のボイル, R.によって発見された(早坂寿雄 1989: 14)。19世紀初頭には、音を視覚化する方法も試みられていた。その後様々な研究がなされた後、1877年にエジソン, T. A.が蓄音機を発明した。記録媒体も最初はスズ箔であったものが、やがて蠟管(wax cylinder)に変わっていく。『図説・世界の蓄音機』には、当時の実際の蠟管蓄音機の写真が多数掲載されている(三浦玄樹 1996: 22-47)。当初この機械に期待されていたのは、音楽よりもむしろ声(言語)の記録であった(細川周平 1990: 38)。そのような使用法の実例として、作家の夏目漱石、トルストイなどの声の記録が紹介されている(朝倉利光 2004a、2005)。

2) 音楽の受容の仕方を変えた蠟管蓄音機

ところが、この機械によって音楽が録音されるようになると、それは従来の音楽受容の様式を全く変えてしまうことになった。というのが、元来ある特定の「音はひとつの時間にひとつの場所でしか生起しなかった」(シェーファー, M. 1986: 143)わけであるが、録音機械は、その時間的空間的制約を解消してしまったのである。つまり音楽の演奏の場面を考えてみると、それまでは、聴き手は、その音が鳴り響いている場所でしかその音楽を体験することができなかった。また音楽は演奏されると、その1回限りで消え去ってしまうものであった。しかし蓄音機は、このような時間的空間的制約を無くしてしまった。ある時の演奏を録音しておきさえすれば、その機械がある限り、それをいつでもどこでも何度でも聴くことが可能になったのである。

さらに20世紀以降には、音楽史学と比較音楽学(後の民族音楽学)の研究の進展により、歴史的視(聴)野と地理的視(聴)野が急速に広がっていった。さらにポピュラー音楽も増産されている。現在では、それらの多様な音楽が、この蓄音機以降の様々な新しいメディアによって現実の音にされ続けている。その結果として、われわれは今、音楽の洪水とでも言えるような現象の中に生きているのである。

ボードリヤール, J. F.は、大衆消費社会における消

費活動の特徴として、ものの表面的な「差異」(ボードリヤール, J.F. 1979: 121)を記号化して消費するという消費傾向を指摘した。実は1970年代に入った頃から、音楽の聴取に関しても、そのような傾向が生まれているのである。すなわち、19世紀のコンサート・ホールでの集中的聴取に代わる「環境的聴取」(白石深雪 1990: 115)である。そこでは個々の作品の持つ歴史的意義、作品の美的構成、作品の意味などのような、近代の作品を支えてきた論理は一切無効となる。聴き手はそれらを無視して、たんに表面的な差異のみに注目し、快適さという触覚的な効果に浸るようになった(泉健 1996: 232-235)。その意味では、「エジソンが蓄音機を発明した1877年に音楽は、消費の対象としての記号性を身につけた」(細川周平 1981: 25)とも言える。

3) 比較音楽学の採譜方法を変えた蠟管蓄音機

ところで蠟管蓄音機は、このように音楽の受容形態を変えただけではなく、音楽の学問的な研究の分野、特に比較音楽学と呼ばれた分野においても重要な役割を果たすことになった。テープレコーダの発明は1930年代半ばであったので、19世紀末から20世紀初頭の比較音楽学の時代においては、この蠟管蓄音機が唯一の実用的な録音機械であった。この機械を使った当時のフィールド・ワークの様子は、ボールマン, P.V.の著作などで見ることができる(ボールマン, P.V. 2006: 60, 115, 213)。すべて21頁の写真4のような様子である。

比較音楽学者は、そのようにして調査に行った先の異民族の音楽を、楽譜に直して研究していく。その採譜作業を考えてみると、蠟管蓄音機の無い時代には、現地で聴いた音をその場で採譜するか、あるいは記憶して少し後で採譜するという方法しかあり得なかった。しかし蠟管蓄音機の発明以降の時代になると、現地で音楽を蓄音機に録音しておきさえすれば、研究者は帰国後に、研究室で蠟管を何度も聴き返しながら採譜することが可能になったのである。ここに、従来には無かった全く新しい研究スタイルが始まった。当時、比較音楽学研究の中心地の一つであったベルリンのフォノグラムアルヒーフには、1911年頃すでに「蠟管の数は3000本以上」(シュトゥンプ, C. 1995: 46, Stumpf, C. 1911: 63)もあった。

4) 日本の比較音楽学の資料としての北里闌の蠟管

既述のように、北里闌の知的関心は、日本語の起源をめぐる言語学的なものであった。彼が録音した台湾の音楽などは、いわばその副産物であったと言える。しかし、蠟管蓄音機の歴史をめぐるこのような文脈の中で捉えてみると、確かに北里闌の蠟管は、日本の比較音楽学の初期の歴史における一つの貴重な資料でもあったことがわかる。

日本での斯学のパイオニアは田辺尚雄(1883-1984)であった。この学問の初期の歴史は、西洋において植

民地の音楽に対する関心と結びついていたのだが(山口修 2007: 212-213)、その傾向はほぼそのまま日本の研究者にも受け継がれていった。すなわち田辺尚雄は、「朝鮮(1921)、台湾、琉球(沖縄本島)および八重山諸島(1922)、中国、樺太(1923)、ミクロネシア(ポナペ、カロリン諸島、パラオ)(1934)」(植村幸生 2007: 381)に調査に行き、これ以外にも朝鮮、中国、満州をたびたび訪れている。本稿13頁の年譜を見ればわかるように、これらの田辺の調査時期は、北里闌のそれとほぼ重なっているのである。

また、彼がこれらのフィールド・ワークの研究結果をまとめた『日本語の根本的研究』(北里闌 1930)には、多くの写真が掲載されており、下の写真5のような楽器も含まれている。これはフィリピンのバゴボ族の調査をした折の写真である。手にもっている楽器は竹製の管型ツィターで、竹筒の表皮を細く何本か切り出して、竹片を挟んで持ち上げ、琴のようにつま弾いて演奏する。この楽器はインド洋の強い海流によって西漸し、マダガスカルではヴァリハという名称で知られている。この本には、このような楽器や、わらべうた遊びの様子を撮影した写真も含まれている。従って北里の蠟管録音とともに、この『日本語の根本的研究』にも、音楽学的観点からいくつかの貴重な資料を見いだすことができる。



写真5. フィリピンのバゴボ族の楽器
北里闌『日本語の根本的研究』口絵より

5) 民族音楽学の現在

比較音楽学はその後研究方法を変革し、文化相対主義に基づいて、各地域の音楽をその文化的脈絡の中で

研究していくようになり、名称も民族音楽学と呼ばれるようになった(ト田隆嗣 2007:217-220)。さらに1980年代以降になると、「それまでの素朴相対主義の中にあった文化本質主義的な前提への批判が強まり、各文化の「本質」として措定されてきた特徴自体が、他文化の言説との接触や混交の中で「構築」されたものであることが主張」(渡辺裕 2007:211)されるようになった。

そして現在の民族音楽学は、「歴史的・地理的に様々な背景を持つ人々の音楽的営為との「出会い」を通じて「自文化」と「異文化」あるいは「われわれ」と「他者」の境界を絶えず更新していく反省的な思考として再編制されていく途上にある」(輪島祐介 2007:224)という状況である。

このような、比較音楽学から民族音楽学への歴史を振り返ってみると、北里蘭が蠟管蓄音機を持ってフィールド・ワークに出かけた時期は、日本において比較音楽学の研究が本格的に始まろうとしていた時代であったことがわかる。また、北里蘭の蠟管が再発見されて研究され始めた1980年代半ばは、まさに、民族音楽学の最も新しい研究スタイルが始まった時点であったことも理解されるのである。

おわりに

以上本稿では、北里蘭の「日本の演劇」(1901)と、彼が人生の後半のフィールド・ワークで残した蠟管録音の意味を考察してきた。「日本の演劇」は、そのタイトルのとおりに演劇的側面が中心となり、音楽は背景に退いている感の強いものであった。しかし、日本の伝統音楽の多くは総合芸術的な形で展開してきたので、日本の演劇の歴史をたどることは、同時にまた日本の伝統音楽の歴史を振り返ることにもつながっていく。その意味においてこの「日本の演劇」は、日本の伝統音楽をその歴史の流れに沿って、20世紀初頭のドイツ語圏の人々に紹介したものととして、それなりの意義があったと考えられる。

今一つの、彼が残した240本の蠟管は、本来、日本語の起源をさぐるという言語学的な関心がもととなって録音されたものであった。しかしその中には、音楽の録音も含まれていた。北里がそれらを実際に録音したのは1920～1930年代であったが、その後約70年近くを経た後、音楽学的な観点からもそれらが研究されることになった。比較音楽学から民族音楽学への歴史を振り返ってみると、彼がこの録音を行った1920年代から1930年代初頭の時期は、日本において比較音楽学の研究が本格的に始まろうとしていた時代であった。そのことは、北里の調査時期が、日本の比較音楽学のパイオニアであった田辺尚雄のそれとほぼ重なっていることからわかる。また、その蠟管録音の再発見と研究

開始の時期であった1980年代半ば以降は、民族音楽学の研究スタイルが最も新しい段階に入った時期であったことも理解された。

【引用文献・参考文献】

日本語文献は著者・編者の五十音順に、欧文文献は著者・編者のアルファベット順に配列してある。

1: 日本語文献

秋庭太郎

1969「明治近代戯曲の歩み」『明治文学全集88 明治近代劇集』(筑摩書房)pp.367-393.

朝倉利光

1988 土田滋共編『環シナ海・日本海諸民族の音声・映像資料の再生・解析』(北海道大学応用電気研究所)

1992「古蠟管レコード資料からの音声再生」『応用物理』第61巻6号,pp.556-568.

2004a「ろう管レコードに吹き込んだ人々 1.幻の録音ー夏目漱石」『北海学園大学学報』第55号

2004b「ろう管レコードに吹き込んだ人々 2.幻の録音ーヨハネス・ブラームス」『北海学園大学学報』第56号

2004c「ろう管レコードに吹き込んだ人々 3.流浪の人類学者の録音(1)ープロニスワフ・ピウスツキ」『北海学園大学学報』第57号

2004d「ろう管レコードに吹き込んだ人々 4.流浪の人類学者の録音(2)ープロニスワフ・ピウスツキ」『北海学園大学学報』第58号

2004e「ろう管レコードに吹き込んだ人々 5.在野の言語学者の録音ー北里蘭」『北海学園大学学報』第59号

2005「ろう管レコードに吹き込んだ人々 6.ロシアの文豪の録音ーレフ・トルストイ」『北海学園大学学報』第60号

泉健

1996「マスメディア社会と音楽」高橋浩子他編著『西洋音楽の歴史』(東京書籍)pp.232-237.

2001「書評: Brenn, Wolfgang. Goerke, Marie-Luise hrsg., Berlin-Tôkyô im 19. und 20. Jahrhundert. Berlin, Springer Verlag, 1997.」『音楽学』46巻3号,pp.171-173.

2002「『Ost=Asien』研究ーその1.全目次」『和歌山大学教育学部紀要 人文科学』第52集,pp.107-204.

2003「『Ost=Asien』研究ーその2.人名注解;外国人編」『和歌山大学教育学部紀要 人文科学』第53集,pp.33-71.

2004a「『Ost=Asien』研究ーその3.人名注解;日本人編」『和歌山大学教育学部紀要 人文科学』第54集,43-79.

2004b「『Ost=Asien』研究ーその4.全目次;独語版」『和歌山大学教育学部紀要 人文科学』第54集,81-179.

2005「ベルリンの玉井喜作」『和歌山大学教育学部紀要 人文科学』第55集,pp.27-50.

2006「文献に見る玉井喜作ー没後100年を記念してー」『和歌山大学教育学部紀要 人文科学』第56集,25-47.

2007「光市文化センターと玉井喜作」『和歌山大学教育学部紀要 人文科学』第57集,pp.23-37.

2008「『Ost=Asien』における森鷗外『舞姫』(宇佐美濃守独訳)」『和歌山大学教育学部紀要 人文科学』第58集,pp.27-50.

井野辺潔

1991『浄瑠璃史考説』(風間書房)

植村幸生

2007「植民地音楽調査」徳丸吉彦他編『事典 世界音楽の本』

- (岩波書店)pp.380-384.
- 小田幸子
1987 「夢幻能」西野春雄他編『能・狂言事典』(平凡社)pp.331-332.
- 學習院
1928 『學習院史：開校五十年記念』(學習院)
- 上村直己
1993 「北里闌の留学とドイツ語劇について 付『南無阿弥陀仏』(翻訳)『熊本大学教養部紀要 外国語・外国文学編』第28号,pp.240-276.
- 2001 『明治期ドイツ語学者の研究』(多賀出版)
- 北里闌
1930 『日本語の根本的研究』(紫苑会)
- 吉川英史
1965 『日本音楽の歴史』(創元社)
- 小谷茂夫
1942 「日独親善の人柱 “私設公使”玉井喜作を憶ふ」『サンデー毎日』(通巻1201号)10月18日号,pp.46-48.
- 小宮曠三
1973 「歌舞伎とドイツ演劇」芳賀徹他編『近代日本の思想と芸術Ⅰ』(東京大学出版会)
- シェーファー,M.
1986 『世界の調律』鳥越けい子訳(平凡社)
- ト田隆嗣
2007 「文化相対主義と民族音楽学(1945～)」徳丸吉彦他編『事典世界音楽の本』(岩波書店)pp.217-220.
- シュトゥンプ,C.
1995 『音楽のはじめ』(法政大学出版局)
- 白石深雪
1990 「快楽を与えるものー触覚的な聴取へ向けて」『UR』No.4 (ペヨトル工房),pp.106-117.
- 谷本一之
2000 『アイヌ絵を聴くー変容の民族音楽誌』(北海道大学図書刊行会)
- 土田滋
1988 「北里闌年譜」朝倉利光・土田滋共編『環シナ海・日本海諸民族の音声・映像資料の再生・解析』(北海道大学応用電気研究所)pp.82-83.
- 1990 「蠟管こぼれ話」『言語』Vo.19,No.6.pp.54-57.
- 手塚晃・石島利男編
2003 『幕末・明治期 海外渡航者人物情報事典』(雄松堂出版：CD-ROM版)
- 寺内直子
2004 「1900年前後における日本音楽研究ーホルンボステルとアブラハムの論文を中心にー」井上さつき・寺内直子・渡辺裕『日本音楽・芸能をめぐる異文化接触メカニズムの研究ー1900年パリ万博前後における東西の視線の相互変容ー』(科学研究費補助金研究成果報告書2001年-2003年、課題番号13410018)pp.37-107.
- 富田仁
2005 『新訂増補 海を越えた日本人名事典』(日外アソシエーツ)
- 早坂寿雄
1989 『音の歴史』(電子情報通信学会)
- 姫野翠
1988a 「“北里蠟管”中の台湾原住民音声関係資料ー東海岸平地蕃」朝倉利光・土田滋共編『環シナ海・日本海諸民族の音声・映像資料の再生・解析』(北海道大学応用電気研究所)pp.

- 150-151.
- 1988b 「『北里録音蠟管』中の台湾原住民諸民族的資料」朝倉利光・土田滋共編『環シナ海・日本海諸民族の音声・映像資料の再生・解析』(北海道大学応用電気研究所)pp.163-166.
- 1989 『芸能の人類学』(春秋社)
- 1991 「北里蠟管レコード中の台湾原住民関係資料の解析 その1」『昭和音楽大学研究紀要』10号,pp.1-32.
- 1992a 「北里蠟管レコード中の台湾原住民関係資料の解析 その2」『昭和音楽大学研究紀要』11号,pp.1-14.
- 1992b 「台湾：天性の音楽家たちⅠ：台湾原住民の音楽諸相」藤井知昭監修『CDブック全集：地球の音楽ーフィールドワーカーによる民族誌』54(日本ビクター)
- 1992c 「台湾：天性の音楽家たちⅡ：台湾原住民の収穫祭」藤井知昭監修『CDブック全集：地球の音楽ーフィールドワーカーによる民族誌』55(日本ビクター)
- 1992d 「台湾：天性の音楽家たちⅢ：変わりゆく台湾原住民の音楽」藤井知昭監修『CDブック全集：地球の音楽ーフィールドワーカーによる民族誌』56(日本ビクター)
- 2004 『異界へのメッセンジャー』(出帆新社)
- ボードリヤール,J.F.
1979 『消費社会の神話と構造』(紀伊国屋書店)
- ボールマン,P.V
2006 『ワールドミュージック/世界音楽入門』柘植元一訳(音楽之友社)
- 細川周平
1981 『ウォークマンの修辞学』(朝日出版社)
- 1990 『レコードの美学』(頸草書房)
- 松尾展成
2005 『日本＝ザクセン文化交流史研究』(大学教育出版)
- 三浦玄樹
1996 『図説・世界の蓄音機』(星雲社)
- 宮下健三
1985 『ミュンヘンの世紀末』(中公新書)
- 村崎恭子
1986 「北里闌録音の蠟管資料」『早稲田大学語学教育研究所紀要』33号,pp.85-88.朝倉利光 1988に所収。
- 山口修
2007 「植民地調査と比較音楽学の成立」徳丸吉彦他編『事典世界音楽の本』(岩波書店)pp.212-217.
- 山本貴子
2006 「蠟管音源のデジタル化ー北里蠟管を中心にー」『大谷学報』Vo.84,No.3-4.pp.62-65.
- 2007 「蠟管音源のデジタル化：蠟管蓄音機の再現」『真宗総合研究所研究紀要』25号,pp.11-24.
- 山本定裕
1993 『世紀末ミュンヘン』(朝日新聞社)
- 若月保治
1943 『人形浄瑠璃史研究』(櫻井書店)
- 輪島祐介
2007 「民族音楽学の現在(1989～)」徳丸吉彦他編『事典 世界音楽の本』(岩波書店)pp.220-224.
- 渡辺裕
2007 「音楽学と音楽文化」徳丸吉彦他編『事典 世界音楽の本』(岩波書店)pp.210-212.

2：欧文献

- Abraham,O. und Hornbostel,E.M.v.
1903 “Studien über das Tonsystem und die Musik der

- Japaner" Sammelbände der Internationalen Musik -
gesellschaft, 4. Jg. 1902-1903. pp. 302-360. なおこの論文
は、次のホルンボステル, E. M. v. の著作集にも英語対訳の
形式で収められている。Hornbostel Opera Omnia, Band
I, Den Haag : Martinus Nijhoff, 1975. translated by
Gertrud Kurath (W. Malm consultant) pp. 1-84. またこ
の論文には最近日本語訳も現れた(寺内直子 2004 : 65-
107)。
- Bild
1899 "Japaner in München (Bild)." Ost=Asien, No. 20, II
-8, p. 345.
- Dr. P. B.
1900 "Das japanische Originalschauspiel Fumio." Ost=
Asien, No. 33, III-9, pp. 408-409.
1901 "Betrachtungen zu Kitasatos Fumio." Ost=Asien,
No. 34, III-10, pp. 452-453.
- Gotthardt, August
1902a "Über Fumio." Ost=Asien, No. 47, IV -11, pp. 507-
510.
1902b "Gedanken über Sakura Sogo." Ost=Asien, No.
50, V-2, pp. 82-83.
- Stumpf, Carl
1911 "Die Anfänge der Musik." Leipzig : Johann Am -
brosius Barth.
- Takeshi Kitasato
1901 "Das japanische Theater." Ost=Asien, No. 45, IV-9,
pp. 406-408.
- Vermischtes
1904 "Dr. Takeshi Kitasato." Ost=Asien, No. 73, VII-1, p.
11.